民族社会音乐形式美及其美感特征

·修海林

对有文字记载历史之前音乐形式美感特征的考察，是中国音乐美学思想史研究的必要组成部分，是探溯民族音乐审美意识之源的工作，在文献记载之外，溯本探源的工作并非无本可寻、无源可觅。在创造出文字、掌握语言符号表达能力之前，原始初民便已经拥有了比我们一般常识所了解的，要丰富得多的音乐活动。那些留存至今的原始乐器及其测音结果，以其文化的物化形态向我们展示了原始初民音乐审美感知的心理形态，使得我们能够从文化的综合研究中去了解初民音乐审美心理中的形式美感特征。

从发生学的角度讲，人之所以能够在音乐审美感知心理活动过程中，对乐音的运动状况及其形式特征以审美观照，其基础在于个体的、及至群体的“音乐的耳朵”的形成。在这里，重要的条件是，乐音的动态形式美与能够感知这一形式美的“音乐的耳朵”两者之间审美关系的构成。

从乐音感知的听觉基础讲，人的听觉感受器接受乐音声波的振动、并产生相应的主观感知效果，本身就受约于人听觉感受器的自主选择。表面上的人耳被动反映，实际上已包涵了对外在事物（自然界产生的以及人工制造的各类声音）的适应、调整与选择，因而实质上是一种能动的反映。

从对乐音形式美感知的意义上讲，人的“音乐的耳朵”发生、形成的历史、本身就是一种不断调适、选择外在音响世界中美的乐音的历史。作为文化进化的产物，其构造与性能相适于人的心理发展的需要。仅就人对声音及乐音的选择与适应而言，它不仅反映在人耳对“可听声”的自然选择，更反映在人耳对谐和乐音主动的文化选择。若将这种选择再扩大到音高音色以及乐音形式结构诸方面，则必然会因了不同民族的、地域的历史文化背景与相关的诸种心理原因（如教育、习得的影响），而呈现较大的心理差异。

因此，不同民族在不同历史时期所表现出的、对音乐形式美的主动选择与把握，反映的正是一定民族在一定历史时期内，“音乐的耳朵”于审美听觉感知（不同于音乐审美情感心理感知）的发生、形成及其模式构成。这方面，远古乐器从实物上为我们提供了初民音乐听觉心理的真实记录。其中反映了他们对乐音形式美感的感性把握，以及实际上具备了的，对乐音形式的结构能力及音乐思维的特有形态和模式。

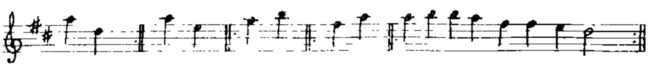
一、原始拟音工具与音乐审美听觉感知力的开发

探讨原始社会音乐审美意识（包括其形式美感）的形成，首先要从人的劳动与工具的制作和使用开始。人的音乐审美感知力，正是在不断实现和证实自己的、作为主体能力的改造自然与改造人的自然本质的实践过程中，才作为社会的人的审美能力而被确证。正如马克思在谈到人的“音乐的耳朵”作为人的本质力量的确证及其主观感性的形成时说的，“人的感觉，诸感觉底人类性，只有通过它的对象底存在，通过人类化了的自然才生成起来。五官感觉的形成是全部至今的世界史底一个工作。”①

由此，本文尝试从原始人制作和使用工具的劳动实践过程，去探讨原始人音乐审美意识产生的线索。从目前掌握的史前音乐文物看，原始人最初音乐感觉的形成，与拟音器（工具）的制作有直接的关系。

约七千年前浙江余姚河姆渡新石器中期遗址，发见有用禽鸟肢骨制成的骨哨。遗址有四个相互迭压的文化层，遗物非常丰富。在其中第四层发掘出的一百多支这类骨哨，品种各异，其长度有六厘米到十厘米不等，哨上开有若干音孔，少则二、三孔，多则六孔。其中既有与传统笛子相仿的一个吹孔、六个音孔的骨哨，也有类似民间竹哨，由两根粗细不同肢骨套在一起组成的骨哨。反映先民当时已掌握多种类型骨哨的制作及相应的吹奏技能。可以想见，这些骨哨的音色也是各有特征的。因其所发音调不同，其功能亦不相同。骨哨被认为具有某种特殊用途的看法与推测，虽然受到今存少数民族民俗生活中狩猎用吹器的启发。例如鄂伦春人以桦树皮作吹器，模仿公鹿鸣声以吸引母鹿而后捕获之。原始人确会观察到这类现象，即许多动物会利用自己的鸣啼声以吸引对方前来，这在动物繁殖期间更是如此。史前人使用骨哨这类似音器摹拟鸟鸣的做法，是可估计得到的。或许在原始人特有的思维方式中，用鸟禽肢骨做成的吹器所发出的鸟啼摹仿声，会被认为对于狩猎是最适宜的。

应当能看到这样一点，最初作为生产工具（诱捕鸟禽，“飞土逐肉”）使用的拟音工具，经长期使用，逐渐启发和塑造了原始人的音乐知觉力。各种发音方式和手段的使用，无形中潜移默化地开发了人的音乐智能，培养了人的音高感、音色感甚至音程感。在自然界音响中，鸟的鸣叫声可以是合乎音律的。音乐史家杨荫浏行生曾记述②自己四二年八月在川西灌县青城山上圆明宫道观避暑时，听得种不知名的鸟，叫出合乎自然律的以下诸乐语：



无独有偶，笔者八四年六月在青城山也听到类似的合律鸟音。可以相信，初民在制作拟音器以摹仿鸟鸣声会付出多大的努力！正是在人工制作拟音器的实践中，原始人不断开发着音乐听觉感知力，这是实用的拟音工具“进化”到审美的专门乐器必要的内化条件。一旦原始初民从拟音器的发声中体验到某种愉悦情绪、引发内在精神活动，有目的地表达自己的内心

情感，甚而产生对自我价值及创造力以肯定的主体意识，便在拟音器的使用上，摆脱了仅仅作为劳动工具使用的局限，而投入到音乐审美体验活动中去。

或许是由于自然界的鸟鸣以及原始人制作拟音工具的努力，在启发、开发人的音乐智力与听觉感知力的形成过程中，曾起过重要作用，致使古人很早就形成音乐起源于对自然音响与禽兽声摹仿的观念与意识。《吕氏春秋·古乐》记"质乃效山林溪谷之音以歌"、(伶伦)"听凤凰之鸣，以制十二律"以及《管子·地员》中"凡听徵，如负猪，*觉而骇；凡听羽，如鸣马在野；凡听宫，如牛鸣*中；凡听商，如离群羊；凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清"等记载，说明在古人意识中 由自然界音响与禽兽声调引起的音高、音色等听觉印象，甚至成为"十二律"制律与五声音阶原始唱名产生的外在启发。

将河姆渡出土骨哨，视为拟音工具与乐器功能兼而具之的发声器，是由于骨哨具有原始艺术产生时，对生产实践活动依附性与功利、审美价值兼具的双重性。前者是就其工具制作和产生的因由而言，后者是就其在使用中功能的意义而言。原始人是从拟音工具制作中，才真正认识了音乐的形式美，不是从单纯的聆听，而是从制作中把握了创造音乐形式美的能力与规律，开始了真正审美意义上的形式美的创造。它一旦与生活中涌发出的音乐审美情感体验相结合，即意味着审美活动的产生。这时其审美体验便具有精神的、文化的内涵而不再是仅仅为狩猎的需要。因此，作为生产工具的拟音器与作为原始乐器的拟音器这种文化功能价值的双重性，成为骨哨这类带有起源意义的原始乐器的重要特点。正是在这个意义上，我们才以约七千多年前的河姆渡骨哨而不是早得多的、约八千年前的贾湖骨笛作为探讨原始音乐审美意识源起的例证。原始文化发展并不平衡，并非是在不同的空间齐头并进或直系进化，这或许是能够被理解的。

二、远古骨笛音列结构的形式美及其美感特征

在音乐考古方面，迄今为止发见最早的原始乐器，是近年在河南舞阳贾湖新石器早期文化遗址出土的一批竖吹骨笛，距今约八千年左右。这些骨笛均出自墓葬，同出器物有多种陶器、骨器和石器。据考察，贾湖先民在精神文化的创造中，其手工制作技能及乐器制作、数学应用能力已相应发展起来。骨笛作为人工制作的原始管乐器，其成就使我们对史前音乐发展水准的了解，进入一个新的认识层次。

对于贾湖先民来说，其音乐创造能力实际上远胜过文字的创造能力。贾湖先民当时在龟甲、骨器、石器上契刻出的，仅是些类似文字性质的简单符号，其状物记事功能非常有限。然而，对贾湖骨笛的测音结果表明，从骨笛实际具备的音列结构关系来看，被测骨笛"音阶结构至少是六声音阶，也有可能是七声齐备的、古老的下徵调音阶。"③这支骨笛的音列结构可作为古代音阶渊源研究的重要参照实据。由此可断明，在有文字记载的历史之前数千年，中华民族的祖先在音乐创造活动中，就已掌握了运用复杂音列结构以吹奏乐音的能力。

人工的乐器制作，是扩大人的音乐审美听觉感知力的重要手段与途径。贾湖先民很早便已从感性上把握了乐器制作中，音列结构与数理逻辑之间的一定关系。据考古界人士介绍，出土的十多件骨笛，形制固定，制作规范，大多为七孔，个别笛子在主音孔旁还有调音用的小孔。有的笛子在穿孔前先划上等分符号，然后在符号上钻孔。这说明当时在制作笛子时，是经过精确计算的。"④由于管乐器制作的发音规律比较复杂而又难以把握，所以贾湖先民学会用数学的计算方式寻求一种有规律可循的多孔笛发音规律，这实际上意味着管律计算的发端。若以此联系古代文献中"同律度量衡"(《尚书·尧典》)、"律和声"(《尚书·舜典》)以及"黄帝命伶伦作为律"(《吕氏春秋·古乐》)的有关记载来看，虽然从文献本文记录的真实性来说素有后人笔墨之嫌，但据文物的证实，我们也可以认为，对音列构成在多孔管乐器制作中以数理逻辑的把握，作为古代乐律思想萌生的实践基础，确实能够在出土乐器的考察中得到证明。所以，文献记载中透露出的有关音乐与数学，音列与律度关系的认识，其萌生当是很早的。而这些，对于远古初民音乐审美听觉感知力的构成与对音乐形式美的把握，进行理论上的证实，是至关重要的。

贾湖先民对音列结构形式美的把握，早已超越了对自然声或人声模仿的阶段，建立起具某种结构特征的音乐思维能力。在这种音乐思维逐步建立的过程中，自然界的各类声音(包括人声)对人的听觉审美感知中音高感、音色感等乐音感知力的开发、形成无疑具有重要影响。但是，只有当人所创造的乐音构成一旦形成一个经选择、组织而建立的音列结构，才意味着人的音乐思维能力及其审美形式感，产生了一个重大的质的变化。这是有组织的乐音活动的逻辑实现，也是音乐审美感知力的升华与突变。它对人的音乐的感知力、结构力与逻辑思维能力在历史进化中的深远影响，是不可低估的。贾湖先民的骨笛制作，便属于这类具创造性的音乐活动。

这是否过高地评估了贾湖先民的音乐思维能力与审美能力？贾湖骨笛制作中呈现出来的乐音序列结构，是理性选择的结果？或是感性直觉的遗存？我个人认为这十多件骨笛的制作，并非偶然随意，其形制的规范、制作工艺的精细，特别是制作中的数学计算与经测音证实有规律的、并与历史上某种音阶形态相合的乐音组合结构，都证明这是一种主动的创造性活动。它表明了原始初民音乐审美听觉模式的构成和确立。骨笛的音列结构，正是已建立起来的审美内在听觉结构的外化形式，也是人的音乐创造力量的对象化。它是凝聚和证实了人的音乐能力的对象，是人的"音乐的耳朵"得以建构的明证。这种乐音结构能力的

建立，是继节奏感、音高（音程）感、音色感建立、形成之后，音乐审美听觉感知力最为重要的进步。

从音乐实践哲学的角度来看，由于人在社会生产实践中创造了人所独有的音乐听觉器官与相应的听觉感知力，因此，人的音乐听觉感知力本身就是人的文化进化的产物。人在音乐实践活动中不断扩大着这种能力与感知范围，其音乐审美听觉思维模式也越来越具丰富多样的形式。也由于人的音乐听觉是社会的人的音乐听觉。人在审美听觉心理感知中最终获得的，就不仅仅是生理学意义上的听觉感知效应，而是与整个人的心理生活相联沟通，具丰富心理体验形式和心理内容的审美情感知觉效应，是与人的精神生活、意识形态相关联的听觉心理现象。

从文化功能的角度看，贾湖骨笛与墓葬品中的龟甲、杈形骨器等器物被认为与原始宗教和巫术礼仪活动有关。据考，贾湖先民除粮食加工、手工业较为发达外，其"原始宗教、音乐，数学等也相应发展起来。"⑤因此，贾湖骨笛很可能是一种具礼器功能的乐器。可以认为，在原始宗教礼仪活动中，骨笛的演奏不仅仅是为了某种形式美感的需要而存在，它所引发或表现的，是与宗教观念、宗教情绪与想象力等深层心理感受混然一体的情感体验，这是骨笛乐音美的文化功能所在。骨笛在墓葬中"往往一墓两件，多置于死者的股骨，也有在肱骨两侧的"。⑥不正是表明了贾湖先民在观念上，对骨笛在精神生活中文化功能与涵义的重视？只是随着历史生活的变迁，骨笛原有的文化功能早已随着初民文化生活方式的改变，而失去原有的文化意味。时至今日，我们从这类原始乐器中发见的，只是原始人音乐审美听觉模式与乐音形式美的外化形式。而只有通过文化的、考古的以及对先民精神生活中音乐审美情感心理的分析，才可能对其原有丰富的文化内涵有更深一层的了解。

三、三度音程审美听觉尺度的萌生

由原始社会时期已相当发达、具代表性的乐器陶埙的测音中获得的三度音程结构，向我们展现了初民在审美听觉进化与对音调形式美的把握中，最早建立起来、并对后世民族音乐的音调结构（包括旋律的进行、调式和音阶结构的构成等）具深远而持久影响的音乐审美听觉尺度与思维模式。因此，对音乐听觉上三度音程感的探讨本身，实际上也是对最初产生的、具某种稳定形态的审美听觉心理结构的探讨。

已知新石器中、晚期一音孔、二音孔陶埙中呈现的小三度音程关系⑦，是一种使用准确的音程和表现合规律的乐音结构。尤其是在单体的、仅能发二、三个音的陶埙中均出现这种音程结构，就显得更具选择性与稳定性了。原始人制作、存留的陶埙以及对其音程结构的主动选择，不是随意的。这些测音作为原始先民音乐听觉心理的记录，呈现的恰恰是已具备的乐音听觉形式美感结构。

这种三度音程关系何以能够被认为是一种形式美感结构？我以为在现有的文物史料基础上，可以从三个方面去认识。首先，原始人制作当时最重要的吹奏乐器时对三度音程结构有意识的选择，至少证明了前文已谈到的、听觉审美心理上的偏爱；其次，在相当范围的地域空间内及相当长的历史时间范围里，这个三度音程结构在乐器的制作及音列结构的设计中，被有意识地固定下来。对于这一点，我们不仅可从已知的新石器时期陶埙测音中得到证实，并且还可以从上古三代（夏、商、周）以来的陶埙、钟、磬音序结构中得到肯定；最后，我们可以尝试从这个特性音程与民族语言音调的关系，去分析它何以能成为一种听觉美感结构可能存在的原因。

就人的音乐思维的产生和发展来说，人真正创造出自己的音乐，在初始的意义上讲，是通过人自己的发声来实现的。噪音是人最先掌握、运用的音乐发声手段。其最初虽然还不能作出细致清晰的发音，但是却可以籍此来沟通感情、交流思想。在混沌初开的音乐感萌生阶段，音乐性的音高感、节奏感等就已从人声的语音曲折中产生了。这种语音的曲折以及相随的音高关系，就构成了口语声调的扬抑起伏。在原始人那里，吟唱或吟诵型的音调应当是最基本的音乐声调。闻一多在《神话与诗》一文中，谈《吕氏春秋·音初》中所载《候人歌》的歌词"候人兮猗"时，称其为"音乐的萌芽"，"孕而未化的语言"，正是看到语音曲折与旋律音调在最初吟唱音调中的混合未分离状态。就中国口语声调的传统特征讲，汉语作为汉藏语系的主要语种，与它种语系的不同点，突出的是其声调高低的抑扬变化。在汉语的音调系统中，不同的音调对听辨字义有重要作用。在需要依靠灵敏的听觉以分辨"口语旋律"的语言区，语言的旋律性原型在社会生活中具有重要的意义。由语音的曲折而产生的口语旋律发展到一定阶段，口语声音从字腔的一般音调关系中分化出来，形成曲调。产生了两个或三个音的曲调，这意味着音程感的出现。在远古时期，为什么由陶埙测音表明的，偏偏是这个三度音程而不是其它音程为原始先民予以特别的重视？从民族音乐发展的历史来看，"小三度确实在我们民族音阶的发展过程中占有重要地位。甚至在今天，在我国民间劳动歌曲的呼号声中，多数情况下也仍然是小三度占重要地位。"⑧现今中国北方属北京方言的说唱乐种京韵大鼓，其口语旋律在行腔时呈现有典型的三度音程特征。京韵大鼓平腔对阳、阴、上、去四声在音乐行腔时较典型的处理含有小三度音程及其转位。

尽管中国口语声调由古至今会有多种发展变化，但其声调高低抑扬的传统特征，却是一直保持着的，其声调的语音曲折与传统音调的字声特殊关系也是保存着的。根据这些，可以认为，原始乐器陶埙中呈现的稳定的小三度音程，恰恰标志着，早期器乐旋律对原始口语旋律和吟唱性音调中最具曲型特征的语音声调在音乐上的摹拟。由乐器来模仿语言声调以适应人

的口语吟诵，必然将语音曲折中的特有声调保留在乐器（陶埙）的设计和制作中。陶埙中体现的三度音程感之所以成为原始人音乐审美听觉中的一种形式美感，除了原始人通过乐器的制作，赋以陶土烧制的器物以有生命的形式，并在其中创造了独特的美的乐音结构，体现了美的规律等等之外，也还在于原始人的歌唱性口语旋律以及用陶埙来伴奏、演奏的旋律性音调，同早期文明生活、与社会的习俗、礼仪活动中乐的行为发生联系。吟唱、吹奏所表现的旋律形态和音调当然是和表达一定社会内容的语言行为相关，字腔与声腔关系的谐和融洽是声乐及相随的器乐活动获得形式美感的重要条件。三度音程的形式美感特征不仅表现在音乐活动中音乐音调与语言声调的相谐顺和，甚至在逐步形成古代音阶观念，及形态结构上的美感特征过程中，也起着某种决定性的作用。

四、鱼形埙的四声音阶结构及其形式美感

甘肃玉门火烧沟文化遗址留存有二十余件鱼形陶埙，属新石器晚期以来的遗物。尽管对这些陶埙产生年代的测定仍然很难作出准确结论，但从这些陶埙呈扁平圆鱼形状，大部分是彩陶制品的形态看，若结合古代社会文化发展中曾有过的鱼崇拜观念及其活动来看，这些埙属氏族社会时期遗物应是可以认可的。

三音孔的鱼形埙经测音其音列设计基本上是以“（羽）——宫——角——徵——（羽）”的四声结构为基本特征。如果说前文讲到的舞阳骨笛是在仅存的一根完好的骨笛测音基础上，得出一个有规则的音列结构，那么，甘肃火烧沟鱼形埙则是在具一定数量的陶埙中，呈现了按一定规律构成的音列结构。它提供的，正是古代乐器上音阶构成的可靠信息。这可能是我国音阶早期发展历史中形成的一种更具本源意义的音阶结构形式。我们可以明显地看到，从半坡陶埙中就已形态化了的三度听觉审美尺度感，在此四声音阶中成为支撑其整体序列结构与框架的重要尺度和依据。这说明，经过了漫长的时间，在“音乐的耳朵”听觉审美尺度及其形式美感的心理构建过程中，三度音程感已具有稳定的基础，并且是以四声音阶的形态规格化了。在这四声音阶音序结构关系中，宫——角（大三度）、角——徵（小三度）、羽——宫（小三度）的三度音程结构，透彻地表明了三度音程审美听觉尺度在古代四声音阶形成中的重要作用。

笔者认为，在旋律型乐器鱼形埙中，存在和反映的是一种在先秦五声音阶观念形成之前就已成型的四声音阶结构及观念。这种音阶系列构成的基础，既不是产生于后世、观念上向来作为五声音阶构成基础的五度相生理论，也不是心理上最符合人对音高谐和关系自然要求的、听觉心理上被认为是最具协和性的八度、五度（四度）音程，问题仍然集中到三度音程形式美感结构的心理建构。该问题表明，即使当音乐的旋律形态从对口语旋律和语音曲折声调的依从中独立出来，只要它在一些音乐体裁形式中仍然与语言声调保存着密切联系（如诗乐），就不可能摆脱其最初的影响。这一点甚至也和音乐的审美欣赏习惯有很大的关系。我们从今天的地方戏乐、说唱音乐中可以体会到，如果没有地方语腔的固有特色在音乐行腔中起作用，其审美情趣便将会大大削弱甚至索然无味了。

今存的陶埙在氏族社会音乐活动中，是可以作为服务于祭祀乐舞活动的具礼器性的乐器来看待的。尤其是呈鱼形饰彩纹的陶埙，可以推测其形制特征与某种巫术性质的鱼崇拜观念相关。据考，⑨原始人所崇拜鱼，即出于“食”、“色”二方面的需要，前者在于鱼类是人们赖以生存的重要食物；后者在于鱼类具有强大的生殖能力。因此，初民为了部族的生存与增殖而在巫术性的鱼崇拜活动中进行献祭性的乐舞活动。鱼形埙以其鱼形及网纹象征着其文化涵义，而由鱼形埙吹奏出的以四声音阶为其内部结构的乐曲，也是参预这种精神性的、具各类艺术表现形式（如吟唱、舞蹈、纹饰等）的乐舞活动的重要因素。它所吹奏出的乐曲以及吟唱的巫祝语词，表达了初民的期待、祝愿与献祭活动中热烈而专注的情绪。与此同时，以三度框架为音列构成主要特征（其中小三度及其转位是四声音阶中唯一重复的音程关系）的四声结构，在这类乐舞活动中成熟、稳定，从而为自己开辟了一条艺术化的、具乐音系列构成特殊规律的道路。

鱼形埙所具有的四声音阶结构，其产生意味着一种经长期选择而成型、稳定的音乐思维模式，它既是实践的、也是观念的产物，从乐音形式美感能力的形成讲，这也意味着内在审美听觉心理结构的确立。这个具典型性的音乐思维模式的意义，不仅在于它本身四声音阶模式的构成，还在于这种模式一旦完成其心理构建，便能在简单而明晰的模式中，演变、生化成无数种型态各异的曲调类型来，它给音乐形式美带来的丰富性是无可估量的。因此，在鱼形埙本身的乐器制作与设计中呈现的四声音阶外化结构，正是原始人音乐心理内在思维模式的显现，两者呈现为一种同构关系。当原始人在制作陶埙时，是知道怎样把本身固有的、内在的标准运用到对象上来实现的。因此，原始人是按照乐音构成的美的规律来构造陶埙及其音列的。从陶埙演奏参予的乐舞审美活动来讲，其精神的内容来自于对生活努力的肯定与追求，其形式美的感受则直接来自于包括陶埙的制作、演奏在内的乐舞多种活动，它们具有审美的意义是毋庸置疑的。

①马克思：《经济学——哲学手稿》。
②杨荫浏：《中国音乐史纲》。1955年版。
③黄翔鹏：《舞阳贾湖骨笛的测音研究》，载《文物》，1989年第1期。
④⑤⑥张居中：《考古新发现——贾湖骨笛》。
⑦⑧黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》。载《音乐论丛》。
⑨赵沛霖：《兴的源起——历史积淀与诗歌艺术》。中国社会科学出版社，1987年版，第28页。